

VU Research Portal

De titel uit de doeken gedaan. De betiteling van Franse kunstwerken en hun institutionele determinanten

Hoek, L.H.

1997

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Hoek, L. H. (1997). *De titel uit de doeken gedaan. De betiteling van Franse kunstwerken en hun institutionele determinanten*. Vrije Universiteit.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

dr L.H. Hoek

DE TITEL UIT DE DOEKEN GEDAAN

DE BETITELING VAN FRANSE KUNSTWERKEN EN HUN INSTITUTIONELE DETERMINANTEN

*Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar
Franse letterkunde na 1500 aan de faculteit der letteren van de Vrije
Universiteit te Amsterdam op 19 december 1996*

Mijnheer de Rector Magnificus,
Dames en heren,¹

Halverwege de vorige eeuw namen Franse kunstcritici graag de gelegenheid te baat om kunstenaars te kapittelen, wanneer deze bijzonder banale of sentimentele titels voor hun werk hadden gekozen, waarmee ze het publiek wilden lokken. Zo moppert Baudelaire dat “al die belachelijke titels en [...] al die zotte onderwerpen [...] alleen maar ten doel hebben de aandacht te trekken”.² Als voorbeeld noemt hij de titel *Amour et gibelotte*, waarin een combinatie wordt gepropageerd van ‘liefde’ en ‘konijnenragoût’. Ironisch merkt hij op: “Van nieuwsgierigheid loopt het water je in de *mond*, vindt U niet? Ik probeer die twee begrippen, het begrip ‘liefde’ en het begrip ‘ragoût van gevild konijn’ in direct verband met elkaar te brengen.” Baudelaire stelt vast dat “de echte titel zou [...] moeten zijn: *Gelieven die konijneragoût zitten te eten*”.³ En hij trekt daaruit de conclusie dat de betiteling, zo zegt hij, “een perfide en steriel middel is om verbazing te wekken” en “het laatste redmiddel van

1. Dit is de rede zoals deze in verkorte vorm werd uitgesproken; de volledige, veel uitgebreidere tekst is als *De titel uit de doeken gedaan. Over de rol van kunstopvattingen en instituties bij de betiteling van Franse kunstwerken* verschenen bij de VU-Uitgeverij, Amsterdam, 1997, 117 p. + 25 ill.. Een Franse vertaling is in voorbereiding (cf. Hoek 1998).

2. Baudelaire 1954:767: “tous les titres ridicules et [...] tous les sujets cocasses [...] ont l'ambition d'attirer les yeux.”

3. Baudelaire 1954:767: “Comme la curiosité se trouve tout de suite en *appétit*, n'est-ce pas? Je cherche à combiner intimement ces deux idées, l'idée de l'amour et l'idée d'un lapin dépouillé et arrangé en ragoût. [...] Le vrai titre serait donc: *Personnes amoureuses mangeant une gibelotte*.”

lieden die van nature geen schilder zijn”.⁴ Niet veel later ergeren de gebroeders Goncourt (1967:122) zich aan de sentimentaliteit van Greuzes schilderijen. En in plaats van de werken te bekritisieren, volstaan ze met het minachtend opnoemen van enkele larmoyante titels. Op zijn beurt acht Zola het zinloos de namen van onbeduidende Salonkunstenaars op te noemen en hun werken te beschrijven. Hij schampert: “Alleen de titels al laten raden wat de schilderijen voorstellen: allemaal grollen uit de almanak, geïllustreerde spreekwoorden, allerlei gezochte banaliteiten, waar de Salons in binnen- en buitenland vol mee hangen”.⁵

Deze critici nu maken zich alle drie kwaad over pretentieuze titels, die een al of niet betrouwbare uitspraak zouden zijn over de artistieke kwaliteiten van het betitelde werk. Zij delen kennelijk de opvatting dat de keuze van de titels een belangrijk punt van aandacht behoort te zijn bij het interpreteren en beoordelen van kunst. Daarin hebben ze geen ongelijk, omdat titels vaak niet alleen iets zeggen over het kunstwerk zelf maar ook over de positie die de kunstenaar in de wereld van de kunst inneemt en van de ideeën waar hij voor stáát. In de keuze van titels door de kunstenaars en in het commentaar daarop door de critici zijn dan ook vaak kunstopvattingen terug te vinden, zoals ik in het nu volgende wil laten zien. De stelling die ik daarbij zou willen verdedigen luidt dat er een aanwijsbare correlatie bestaat tussen de steeds veranderende opvattingen over kunst, met inbegrip van de literatuur, en de institutionele omstandigheden waaronder kunst wordt geproduceerd en gereciperd in het culturele veld. Ik zie kunst dus in de eerste plaats als het resultaat van een interactie van culturele en sociale factoren. Ik wil dat illustreren aan de hand van de ontwikkeling in de betiteling van Franse kunstwerken in de negentiende eeuw (cf. Hoek 1997).

4. Baudelaire 1954:768, 767: “c’est un moyen, perfide et stérile, d’étonnement.”; “ la grande ressource des gens qui ne sont pas *naturellement* peintres.”

5. Zola 1991:301: “Il est inutile de nommer les auteurs et de décrire les œuvres. Il est inutile de nommer les auteurs et de décrire les œuvres. On peut deviner d’après les titres ce que sont les tableaux: tous des facéties d’almanach, des proverbes illustrés, des trivialités prétentieuses de toutes sortes, qui encombre les Salons en province et à l’étranger.”

De titel als middel tot identificatie en interpretatie

Doorgaans wordt de titel van een kunstwerk opgevat als een leidraad, die een aanvulling geeft op de iconografische informatie van het kunstwerk zelf. Een titel stelt ons niet alleen in staat het kunstwerk aan te duiden en er over te spreken, maar hij zou bovendien een volledig programma bieden ten behoeve van de interpretatie. Vaak is het inderdaad zo dat de titel de betekenis van een schilderij aanduidt, zoals dat in de academistische schilderkunst het geval is.⁶ Maar soms ook suggereert de titel een betekenis die onverenigbaar lijkt met de voorstelling op het schilderij, zoals in surrealistische kunst; en tegenwoordig lijken titels soms geen enkel aanknopingspunt meer te bieden tot interpretatie, zoals in het geval van de talloze doeken getiteld *Compositie*, *Improvisatie*, of kortweg *Zonder titel*.

Traditionele en institutionele benaderingen

Critici, wetenschappers en ook kunstenaars zelf hebben vaak aandacht geschonken aan de titels van beeldende kunst (cf. Armengaud 1988). Maar de vragen die ze hebben gesteld, betreffen vrijwel uitsluitend vermeende specifieke eigenschappen van titels. Dat wil zeggen vragen zoals: 'Wat is de 'echte' titel van een kunstwerk?', 'Wat zijn de karakteristieke eigenschappen van titels en in welke relatie staan ze tot het werk?', en vooral: 'maakt de titel deel uit van het kunstwerk?'

Slechts zelden wordt de vraag gesteld welke invloed de instituties in het artistieke veld hebben op het betitelen van kunstwerken en wat de institutionele functie is van de titel zelf. Toch zijn de condities waaronder een kunstwerk als geslaagd wordt gezien, in hoge mate institutioneel bepaald. Instituties die in het negentiende-eeuwse Frankrijk een cruciale rol hebben gespeeld bij de interpretatie en evaluatie van kunstwerken, zijn bijvoorbeeld de Salons, de daarbij betrokken Jury, de Ecole des Beaux-Arts, de gevestigde kunstkritiek, en de kunsthandel. In hoeverre hebben dit soort instituties de wijze van betitelen beïnvloed? Op deze vraag wil ik nu dieper ingaan, door eerst kort de institutionele benadering van het

6. Om te verwijzen naar kunst die volgens de richtlijnen van de 'Académie des Beaux-Arts' is gemaakt, wordt doorgaans de term 'academische kunst' gebruikt. In uitdrukkingen als 'academische titels' of 'academische critici' zou het woord 'academisch' echter dubbelzinnig zijn. Ik zal me daarom het neologisme 'academistisch' permitteren om naar het academisme te verwijzen.

artistieke veld te schetsen en te laten zien welke rol de titel daarin speelt. Vervolgens zal ik het ontstaan van de titelgeving onder invloed van de Academie en de achttiende-eeuwse Salons belichten. En tenslotte wil ik laten zien dat, ten gevolge van de groeiende autonomie van het artistieke veld, het negentiende-eeuwse modernisme een verandering in de wijze van betitelen met zich meebrengt. Hieruit zal blijken dat titels functioneren als institutioneel bepaalde instrumenten, die een belangrijke rol spelen in kunstkritische debatten.

Kunstopvatting en institutionele analyse

Voor institutionele sociologen is artisticeit in de eerste plaats een kwestie van sociale smaak. De vraag wat 'echte kunst' is kan volgens hen alleen beantwoord worden door de maatschappelijke context van culturele voorkeuren te onderzoeken, zoals Pierre Bourdieu dat deed in *La Distinction* (1979). Culturele voorkeuren liggen maatschappelijk verankerd en vallen slechts gedeeltelijk aan de individuele smaak toe te schrijven. De culturele smaak kent zijn sociale regels, en over smaak valt dus inderdaad niet te twisten, niet omdat smaak een hoogst persoonlijke eigenschap zou zijn, maar omdat de 'goede smaak' voortdurend wordt vastgelegd in sociaal verankerde patronen (cf. Verdaasdonk en Van Rees in: Anker e.a. 1985). Wat 'goede smaak' geacht wordt hangt af van de uitkomst van de debatten die in het artistieke veld gevoerd worden om de waarde van kunst vast te stellen. De uitkomst van deze debatten is bij voorbeeld geweest dat we Manet mooier zouden moeten vinden dan Bouguereau, Debussy zouden moeten verkiezen boven Offenbach, en Flaubert een groter schrijver zouden moeten achten dan Alexandre Dumas fils.

Er is door Van Rees en Verdaasdonk bij herhaling gewezen op de rol die critici in die debatten spelen. Kunstcritici hanteren kunstopvattingen; deze dienen om de artistieke waarde van een kunstwerk te beargumenteren, het oordeel te onderbouwen, en bepaalde posities in het artistieke veld te verdedigen. Zo'n kunstopvatting bestaat uit normatieve uitspraken over de vereisten waaraan een geslaagd kunstwerk zou moeten voldoen. Met behulp van kunstopvattingelijke uitspraken kan de legitimiteit van het gevelde oordeel aannemelijk worden gemaakt en het werk als kunst worden 'geconsacreerd'.

De titel als consecratie-instrument

Critici gebruiken vaak titels ter illustratie van de kunst en de kunstopvattingen die ze verdedigen. Het citeren van titels is namelijk een aansprekend middel om het publiek te overtuigen van de legitimiteit van een interpretatie. De critici kwijten zich van deze taak door het citeren van al gecanoniseerde titels en kunstenaarsnamen, om zodoende ook nieuwe titels en namen, die als analoge gevallen worden gepresenteerd, gemakkelijker te kunnen consacreran. In het debat dat de critici voeren over de waarde van het kunstwerk, fungeert een al gecanoniseerde titel dus als instrument om de reputatie van nieuwe titels te vestigen.

De schaamlap-titel

Ook de kunstenaars zelf gebruiken titels vaak om de interpretatie van hun werk bij te sturen. Zo worden erotisch getinte taferelen, die potentieel aanstootgevend geacht zouden kunnen worden, vaak voorzien van titels die een literair, historisch of religieus onderwerp aanduiden. Het schilderij getiteld *Rolla* van de hand van de gevierde Salonschilder Henri Gervex is daar een goed voorbeeld van. Dit schilderij veroorzaakte een schandaal op de Salon van 1878 en moest worden teruggetrokken, ondanks de literaire verwijzing in de titel naar Mussets beroemde gelijknamige dichtwerk uit 1833. Het is nog maar de vraag of het lot van dit schilderij op de Salon niet geheel anders geweest zou zijn, indien Musset in het literaire veld als een legitieme referentie had gegolden. Musset was toen echter de zondebok van de nieuwe generatie en stond in de tweede helft van de negentiende eeuw bekend als het voorbeeld bij uitstek van een romantische huilebalk.

Dergelijke verhullende titels, door Raymond Queneau (1973:129) treffend "cache-sexe"-titels genoemd, dienen ter legitiemeran van de voorstelling, en moeten het al te opzichtige en doorzichtige van het werk verdoezelen. Ze dienen een schandaal te voorkomen en de receptie van het werk te vergemakkelijken. Door de aandachtige blik van de toeschouwers te billijken, fungeren ze als een soort bliksemafleider, zodat het publiek ongegeneerd van het gebodene kan genieten.

Industrialisering en professionalisering

Om de artistieke en sociale rol van de titel te kunnen begrijpen, moeten we het ontstaan, de ontwikkeling en het gebruik van titels in de kunstkritiek nader bezien. Bij het ontstaan hebben twee gebeurtenissen een doorslaggevende rol gespeeld: in de eerste plaats de uitvinding van de boek- en prent-drukkunst, en in de tweede plaats de oprichting van de Académie voor Schone Kunsten.

Niet alleen voor de discussie in de Académie Royale de Peinture maar ook voor de expositie van werk gemaakt door de Académieleden waren gestandaardiseerde titels wenselijk. Tot 1737 vonden deze tentoonstellingen slechts sporadisch plaats, en alleen ter gelegenheid van heuglijke gebeurtenissen aan het hof. In dat jaar werd voor het eerst een expositie gehouden in de 'Salon Carré' van het Louvre. Aan deze Salon zouden de tweejaarlijkse exposities, die vanaf 1751 gehouden werden, hun naam ontleenen, zoals te zien op een gravure van de Salon van 1787 in het Louvre. Toen deze exposities regelmatig werden gehouden, bleek het wenselijk de kunstwerken te voorzien van permanente en ondubbelzinnige titels om ze met elkaar en met eerder geëxposeerd werk te kunnen vergelijken. Ook een verklarende catalogus werd onmisbaar geacht voor de bezoekers, omdat op de steeds omvangrijker Salons aanvankelijk honderden en later duizenden werken werden geëxposeerd, doorgaans zonder aanduiding van de titel. Vanaf 1738 konden de bezoekers een zogenaamd 'Livret' raadplegen. Daarin stonden de namen van de kunstenaars genoemd in volgorde van de academistische hiërarchie, gevolgd door de vaak lange titels van de tentoongestelde kunstwerken. In nog veel langere toelichtingen vertellen de kunstenaars hele verhalen over wat er op hun doeken te zien valt, uit vrees dat het publiek de voorstelling anders niet zou begrijpen (cf. Sfeir-Semler 1992:21-22; Wrigley 1993:53-58, 322-324). Die vrees lijkt niet helemaal onterecht wanneer we een schilderij zien als dat van Girodet getiteld: *De schimmen van de Franse strijders door de Victorie het paleis van Odin binnengeleid en ontvangen door de Homerus van het Noorden en door de strijd-lustige spookverschijningen van Fingal en zijn nakomelingen*.⁷ Door het succes van de Salons ontstond er bij het publiek behoefte aan een toelichting op de werken. Daarin werd voorzien door de eerste

7. *Les Ombres des guerriers français conduites par la Victoire dans le palais d'Odin, et reçues par l'Homère du Septentrion et par les fantômes belliqueux de Fingal et de ses descendants* (Girodet, 1801).

kunstcritici, een pamfletschrijver als La Font de Saint-Yenne en een filosoof met journalistieke talenten als Diderot. De regelmatig terugkerende Salon bood deze 'salonniers' de gelegenheid om hun eigen esthetische opvattingen voor het voetlicht te brengen en daardoor hun institutionele positie te versterken.

De rol van de titel in de academistische traditie

Tot aan het eind van de negentiende eeuw zou de Académie een vrijwel onaantastbare autoriteit blijven, die de regels van de kunst vaststelde. Bij het beschrijven en beoordelen van kunst moesten critici daar dan ook terdege rekening mee houden. In de academistische traditie, die door de Ecole des Beaux-Arts werd uitgedragen, was de keuze van het te schilderen onderwerp beslissend; en dat onderwerp moest met een betrouwbare titel worden aangeduid. De titel moest voldoen aan twee tegenstrijdige eisen. Enerzijds moest de titel het afgebeelde onderwerp zo precies mogelijk aanduiden en de keuze ervan legitimeren, door te verwijzen naar de historische, mythologische of religieuze traditie. Narratieve titels, ontleend aan beroemde verhalen, moesten het picturale genre aangeven en de beschouwer in staat stellen de afgebeelde personages en gebeurtenissen te herkennen. Kortom, de titel moest duidelijk maken dat de schilder zich gehouden had aan de academistische regels der kunst.

Anderzijds mocht de afbeelding op het schilderij niet alléén dankzij die titel herkenbaar zijn. Titels die duidelijk bedoeld waren om een gebrek aan herkenbaarheid te compenseren werden geheld: de picturale voorstelling moest voor zich spreken. Al te verklarende titels zouden het bewijs zijn dat de kunstenaar geen vertrouwen had in zijn eigen vermogen om het onderwerp duidelijk te maken, of dat het gekozen onderwerp gewoon te obscuur was en daarom ongeschikt om verbeeld te worden. Nog kwalijker achtte men het, wanneer een schilder er zelfs in de toelichting niet in slaagde om zijn onderwerp duidelijk te maken. De criticus L.H. Lefébure is dan ook niet zuinig met zijn sarcasme, wanneer hij naar aanleiding van Davids *Andromaque pleurant Hector* (1783) het volgende verklaart:

Wat heb ik er aan als er in een Catalogus staat: dit is de weduwe van Hector, als ik slechts een gewone vrouw zie die de hemel aanroept ter wille van een stervende? Dan zie ik nog liever de vindingrijkheid van die vrij bekende schilder die de moeite nam eigenhandig op zijn

schilderijen te schrijven: dit is een haan; met deze ingenieuze bewering bespaarde hij de bezoeker de moeite een catalogus te kopen.⁸

Voor de Académie en voor de meeste achttiende- en negentiende-eeuwse critici waren de termen 'onderwerp', 'thema' en 'titel' volstrekt synoniem. Een goede titel was voor een schilderij even onmisbaar als een goed onderwerp, wat nog in 1876 door Fromentin bevestigd werd, toen hij schreef:

In Frankrijk loopt ieder doek dat geen titel en dus geen onderwerp heeft, het gevaar niet voor een weloverwogen en serieus werk te worden gehouden (Fromentin 1972:132)⁹

De autonomie en het 'handelaar-criticus-systeem'

De monopoliepositie van de Académie om de regels der kunst vast te stellen werd in de loop van de negentiende eeuw steeds vaker ter discussie gesteld. De autonomie van de kunst was de voorname inzet geworden van de debatten in het artistieke veld: de kunst moest namelijk onafhankelijker worden van de gevestigde politieke, sociale en artistieke instituties (cf. Bourdieu 1992). De belangrijkste institutionele verandering waardoor de autonomie van het artistieke veld uiteindelijk gerealiseerd kon worden, was de overgang van het 'academie-systeem' naar het 'handelaar-criticus-systeem'. Wat wil dat zeggen?

De Académie had in de zeventiende eeuw met succes de plaats ingenomen van de middeleeuwse gilden door de regels van de kunst vast te leggen, de waarde ervan te beoordelen en de productie te reguleren. Vanaf de negentiende eeuw bleek echter dat de Académie steeds minder goed toegerust was om zich van deze taak te kwijten. Dit had geen artistieke maar demografische oorzaken. Die oorzaken waren de grote toename van het aantal kunstenaars ten gevolge van de hogere graad van scholing van de middenklasse, de daaruit voortvloeiende overproductie van kunstwerken, en de afwezigheid van beroepsperspectieven. Omstreeks de helft van de eeuw werden er in Frankrijk jaarlijks 20.000 doeken op de markt gebracht door ongeveer 4000 beroepsschilders (cf. White & White 1991:92-93). Deze werden door zo'n honderdtal

8. "Que me fait que l'on ait imprimé dans un Catalogue: c'est ici la veuve d'Hector, si je ne vois qu'une femme ordinaire implorant la bonté du ciel en faveur d'un moribond? Je préfère l'adresse de ce Peintre, assez connu, qui prenait la peine d'écrire lui-même sur ses Tableaux: ceci est un coq; par cette ingénieuse prétention il évitait au spectateur le soin d'acheter un livre[t]". (geciteerd in Wrigley 1993:56)

9. Fromentin 1972:132: "En France, toute toile qui n'a pas son titre et qui par conséquent ne contient pas un sujet risque fort de ne pas être comptée pour une œuvre ni conçue ni sérieuse."

kunstkritici besproken in enige tientallen gespecialiseerde kunsttijdschriften (Bouillon e.a. red. 1990:11-12). De Académie was daardoor toen niet langer bij machte zorg te dragen voor de scholing van al deze kunstenaars en hun carrièremogelijkheden te bieden. Ook de toenemende professionalisering van de kunstenaars en het groeiend aantal uit het literaire veld afkomstige kunstkritici, zoals Baudelaire, Zola, en Gautier, hebben er toe bijgedragen dat de Académie haar artistieke invloed en haar institutionele greep op het artistieke veld begon te verliezen.¹⁰

Van het verruimde marktaanbod wilden de kunsthandelaren maar al te graag profiteren. Zij vonden in de literaire kunstkritici geschikte partners, die van huis uit over de competentie beschikten om de keuze van de kunsthandelaren en de reputatie van kunstenaars te legitimeren. De critici konden de kunsthandelaren de benodigde ammunitie leveren om van marktspeculaties een succes te maken. De strategische alliantie die zo ontstond tussen kunstkritici en kunsthandelaren vormde een doeltreffend alternatief voor de in gebreke blijvende Académie. Het Académie-beleid was altijd gericht geweest op het scheppen van afzonderlijke, artistiek verantwoorde, unieke meesterwerken, die voldeden aan de academistische regels der kunst; de beroepscarrière van de individuele kunstenaar was daarbij van ondergeschikt belang. Maar wie daar wel in geïnteresseerd waren, dat waren de kunsthandelaren. Het langdurig en winstgevend exploiteren van een commercieel succesrijk artiest vereiste een zo groot mogelijke continuïteit in de artistieke productie en dus een lange en geslaagde kunstenaarscarrière. In plaats van dat ene individuele meesterwerk komen zo in het nieuwe systeem lucratieve carrières en succesvolle stromingen centraal te staan.

Het ligt voor de hand dat deze overgang van het academie-systeem naar het handelaar-criticus-systeem ook in de kunstkritiek zijn sporen heeft nagelaten. De belangstelling van de critici verschuift inderdaad van de onderwerpen afgebeeld op individuele doeken naar een globaler commentaar op de carrière van de kun-

10. Andere oorzaken waardoor het academie-systeem het moest afleggen tegen het handelaar-criticus-systeem waren het verdwijnen van het aristocratisch mecenaat na de Franse Revolutie, de scheiding die tijdens de Juli-Monarchie ontstond tussen de academistische kunst en de burgerlijke 'juste milieu'-kunst; voorts, de teloorgang van de Salon met zijn academistische historiestukken, die alleen geschikt waren voor paleizen, kerken en musea, en de groeiende voorkeur van het welvarende bourgeoisiepubliek voor kleinere formaten zoals het genrestuk en het landschap, die de 'grande peinture' moeiteloos verdrongen. Tenslotte droegen ook technische ontwikkelingen bij aan de afkalving van de invloed van de Académie: de uitvinding van de lithografie en de fotografie, de verkoop van verf in loden tubes, en ook de aanleg van spoorwegen waardoor het 'plein air' schilderen mogelijk werd.

stenaar, het genre van zijn werk en de school of richting waartoe hij behoort. De nieuwe kunstcritici zoals Baudelaire en Zola blijken veel meer belangstelling te hebben voor de stilistische, picturale kenmerken van een kunstwerk dan voor de onderwerpen die in de titels staan aangeduid. In plaats van de narratieve kwaliteiten van een doek tot kernpunt van hun beschouwing te maken, releveren zij de plastische en esthetische kwaliteiten ervan. Na een bezoek aan de Salon, beperkt de kunstcriticus nieuwe stijl zich er niet meer toe een lange reeks titels te signaleren maar besteedt hij veel aandacht aan 'theoretische' kwesties: hij licht zijn lezers in over stijlproblemen, genre-indelingen, gehanteerde technieken, en richt zich niet meer uitsluitend op het in de titel aangeduide onderwerp, zoals de academistische criticus dat placht te doen.

Literaire kunstcritici als Baudelaire en Zola weerspiegelen deze overgang van het academie-systeem naar het handelaar-criticus-systeem in de verandering van hun artistieke belangstelling: beide critici gaan zich meer op algemeen esthetische vragen concentreren, en beiden raken minder geïnteresseerd in individuele schilders.

In zijn *Salon van 1845* volstaat Baudelaire er nog mee, na enkele inleidende woorden, een overzicht te geven van de schilderijen in de door de Académie voorgeschreven volgorde van de erkende genres. Bij het bespreken van ieder genre noemt hij, meestal vluchtig, enige tientallen namen. In de *Salon van 1846* echter presenteert Baudelaire niet meer een litanie van kunstenaarsnamen maar kiest hij zijn uitgangspunt in algemene kunstkritische problemen, die hij al in de hoofdstuktitels vermeldt, zoals "Wat heeft kritiek voor zin?", "Wat is romantiek?", "Over kleur". Deze hoofdstukken wisselt hij af met andere, waarin kunstenaars als Delacroix, Tassaert, Vernet of Scheffer worden behandeld.¹¹ Vanaf de *Salon van 1859* tenslotte komen in de hoofdstuktitels helemaal geen kunstenaarsnamen meer voor maar enkel thema's en begrippen uit de kunstkritiek, zoals "De moderne kunstenaar", "Het moderne publiek en de fotografie", "De heerschappij van de Verbeeldingskracht".¹²

11. Baudelaire 1954: 608sq: "A quoi bon la critique?", "Qu'est-ce que le romantisme?", "De la couleur".

12. Baudelaire 1954:761sq: "L'Artiste moderne", "Le Public moderne et la photographie", "La Reine des Facultés", "Le Gouvernement de l'Imagination".

Ook de kunstkritiek van Zola getuigt van een ontwikkeling naar meer aandacht voor artistieke groeperingen en minder voor individuele schilders. In 1880 verklaart hij expliciet: “ik wil me hier meer met het impressionisme bezig houden dan met de impressionisten”.¹³ In zijn kunstkritiek probeert Zola, net als Baudelaire, de principes te achterhalen waarop de contemporaine kunst berust. Zo duidt hij in 1867 Manet herhaaldelijk aan als een modern “analytisch schilder” en niet als een miskend individu dat als kunstenaar ‘ontdekt’ zou moeten worden.¹⁴

ik probeer niet alleen maar de persoonlijkheid van Edouard Manet te analyseren; maar het gaat mij om héél onze artistieke beweging, om hedendaagse opvattingen over esthetica. [...] mijn doel is niet de ontdekking van één enkele man, maar de ontdekking van de kunst als geheel.¹⁵

Zola behartigt in het manifest waarin hij begrip voor Manet kweekt, vooral zijn eigen, institutionele belangen. Hij was toen namelijk in het artistieke veld op zoek naar versterking van zijn literaire positie. De kunstkritiek gebruikte hij niet in de eerste plaats om de moderne kunst te verdedigen of om zijn persoonlijke artistieke smaak te propageren, maar om er zijn eigen institutionele voordeel mee te doen. Manet had er echter geen behoefte aan de rol van ‘compagnon de route’ op zich te nemen, die Zola voor hem in petto had. En nooit heeft de grondlegger van het naturalisme kunnen accepteren dat Manet meer geïnteresseerd was in de autonomie van de schilderkunst dan in het literaire naturalisme. Deze teleurstelling verklaart dat Zola de moderne kunst en de kunstkritiek uiteindelijk laat schieten. Dertig jaar later, in 1896, schildert hij onomwonden het neo-impressionisme af als een krankzinnige karikatuur:

Het zijn werkelijk onthutsende werken, die veelkleurige vrouwen, paarse landschappen, en oranje paarden, die we voorgeschoteld krijgen, die vrouwen met één blauwe wang in het maanlicht, en één rode wang onder de lampekop! die horizonten met blauwe bomen, rood water en een groene lucht! Het is afschuwelijk, afgrijselijk, afzichtig!¹⁶

13. Zola 1991:422: “j’entends m’occuper ici plus de l’impressionnisme que des impressionnistes”.

14. Zola 1991:153, 159: “peintre analyste”.

15. Zola 1991:142-143: “ce n’est plus seulement la personnalité d’Edouard Manet que je cherche à analyser; c’est notre mouvement artistique lui-même, ce sont les opinions contemporaines en matière d’esthétique. [...] mon but n’est plus l’acceptation d’un seul homme, il devient l’acceptation de l’art tout entier.”

16. Zola 1991:470: “Et ce sont vraiment des œuvres déconcertantes, ces femmes multicolores, ces paysages violets et ces chevaux orange qu’on nous donne [...] les dames qui ont une joue bleue, sous la lune, et l’autre joue vermillon, sous un abat-jour de lampe! Oh! les horizons où les arbres sont bleus, les eaux rouges et les cieus verts! C’est affreux, affreux, affreux!”

Zola's steun aan Manet blijkt slechts ten dele te berusten op zijn naturalistische kunst- en literatuuropvatting (cf. Hoek 1993). Gedwarsboemd door de onafhankelijke, meer autonome positie die de (neo-)impressionisten gaan innemen in het artistieke veld, onthoudt Zola ze zijn steun. En hoewel hij zijn artistieke koerswijziging met esthetisch gefundeerde kritiek motiveert, berust deze uiteindelijk op strategische, institutionele overwegingen. De veroordeling die hij uitspreekt over de moderne kunst valt dus niet zozeer toe te schrijven aan een gebrek aan begrip voor de moderniteit — zijn naturalistische romans bewijzen dat genoegzaam — maar vloeit in feite logisch voort uit de incompatibiliteit tussen de ambities die hij koestert voor 'zijn' naturalisme en het streven van de impressionisten naar autonomie. Wie het betreurt dat Zola de moderne kunst niet langer kon waarderen, vraagt hem in feite om zijn eigen naturalisme te verloochenen (cf. Hoek 1990:115-116).

Het modernisme en de titels van Manet

We hebben gezien hoe de overgang van het academie-systeem naar het handelaar-criticus-systeem en het daarmee gepaard gaande streven naar autonomie voor het artistieke veld weerklank hebben gevonden in de kunstkritiek van Baudelaire en Zola. Deze ontwikkeling nu blijkt ook uit de modernistische schilderkunst zelf, zoals in het geval van Manet.

Manets werk wordt veelal gezien als het ideale voorbeeld van modernistische schilderkunst. Dit vanwege het feit dat het door de schilder verhaalde gebeuren ondoorzichtig is, het picturale medium benadrukt wordt, en de kunstenaar frequent verwijst naar zichzelf, naar het schilderen, en naar de kunstgeschiedenis. Uitgaande van de gedachte dat al deze picturale strategieën samenhangen met de ontwikkeling van de autonomie in het artistieke veld, wil ik laten zien dat institutionele veranderingen hun sporen niet alleen op Manets schilderijen hebben nagelaten maar ook in zijn titels.

De titels die Manet heeft gekozen vertonen ten opzichte van traditionele titels inderdaad typisch modernistische afwijkingen. Ze benadrukken de problematische relatie tussen personages en toeschouwer, de raadselachtige en eigentijdse voorstelling, en de onduidelijkheid over de portee en de grenzen van het werk.

We zullen nu een paar beroemde titels van Manet nader bekijken. Een doek als *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) had alles om de kunstcritici te verbijsteren. Allereerst kwam dat door de aanwezigheid van een naakte vrouw, die de toeschouwer tegelijkertijd op afstand houdt en bij de voorstelling betrekt door haar nadrukkelijke en ongegeneerde blik. Vervolgens kon de criticus aan de ondoorzichtige verhaalrol van de afgebeelde figuren geen duidelijke betekenis ontlenen. En tenslotte paste het schilderij in geen van de bekende genres: de voorstelling was eigentijds en sloot daarmee het historiestuk uit, de scène was te weinig herkenbaar om een genrestuk te kunnen zijn, en voor een portret was de compositie van de groep te merkwaardig. Voor de betekenis van het schilderij is het bepaald niet onbelangrijk dat het doek in 1863 op de Salon des Refusés een andere titel droeg, namelijk *Le Bain*. Dat is niet alleen een verhullende titel die de voorstelling acceptabel moest maken maar het woord “bad” suggereert ook het schoonmaken van de academistische schilderkunst en de ‘esthetische zuivering’ van het artistieke veld. In 1867 exposeerde Manet zijn schilderij onder de nieuwe titel, *Le Déjeuner sur l'herbe*. Deze titel deed al sinds 1864 de ronde, toen de oorspronkelijke titel, *Le Bain*, bestemd voor de Salon, overbodig was geworden of zelfs hypocriet zou kunnen lijken. Er is al eerder op gewezen dat het provocerende van Manets titels zit in de afwijking ten opzichte van de gangbare, goed passende academistische titels (cf. Lilley 1994:168). Zo valt in dit schilderij op te merken dat het karige *Déjeuner* dat Manet ons voorschotelt, enkel bestaat uit een stuk brood en een paar vruchten, die uit de mand zijn gerold. Maar op de voorgrond liggen wat oesterschelpen, en die kunnen ons op weg helpen om de betekenis te vinden van dit bijzondere *Déjeuner*. Van oudsher staan oesters er namelijk om bekend niet alleen de eetlust maar ook de seksuele lust op te wekken.¹⁷ Deze connotatie van oesters wordt zinvol wanneer men weet dat Manet op een lijstje van schilderijen en ook onder vrienden het *Déjeuner* familiair aanduidde als *La Partie carrée*, wat volgens het woordenboek betekent: “seksuele relatie tussen twee paren met partnerruil” (*Nouveau Petit Robert*). Deze erotische betekenis was de bezoekers van de Salon des Refusés zeer wel duidelijk, als we tenminste mogen afgaan op de beschrijving die Zola in *L'Œuvre* geeft van de publieksreacties op het schilderij *Plein*

17. Zola schreef er in de zomer van 1876 zelfs een kort verhaal over: *Les Coquillages de M. Chabre*.

air van Claude Lantier, dat overeenkomt met het *Déjeuner* van Manet:

Een ernstig heerschap liep boos weg en zei tegen zijn vrouw dat hij niet van smakeloze grappen hield. Maar een ander, een Pietje Precies, had in de catalogus opgezocht wat het schilderij voorstelde, dit tot lering van het juffertje dat hij bij zich had. En toen hij de titel hardop voorlas: *In de open lucht*, klonk er weer afkeurend gejoel en hoongelach. De omschrijving werd verder verteld, en nog eens herhaald en van commentaar voorzien: in de open lucht, ja, ja, de open lucht, beentjes in de lucht, alles in de lucht, hoeplala! Het werd een schandaal, de menigte groeide nog aan, de gezichten werden nog roder van de warmte, iedere onbenul stond klaar met zijn oordeel over kunst, iedereen begon ezelachtige en absurde opmerkingen te maken, met het domme gegrijs dat de aanblik van een oorspronkelijk meesterwerk aan de domme burgerman weet te ontlokken. (vrij naar: Zola z.d.:121)¹⁸

Ook die andere beroemde titel van Manet, *Olympia* (1863) was voor de toenmalige critici nauwelijks begrijpelijk. De meesten zochten tevergeefs naar een verklaring van dit op de Salon van 1865 tentoongestelde schilderij. Een ervaren criticus als Théophile Gautier bijvoorbeeld schreef zonder aarzeling:

Olympia, waarvan de titel de herinnering oproept aan die beroemde Romeinse courtisane waar de Renaissance zo dol op was, valt in geen enkel opzicht te verklaren, zelfs niet wanneer men er niet méér inziet dan het voorstelt, namelijk een mager model liggend op een laken. [...] Het spijt ons te moeten zeggen dat het hier niets anders betreft dan een poging om tot iedere prijs de aandacht te trekken.¹⁹

Voor de critici moest dit schilderij wel één van die ‘grandes machines’ van de academistische ‘artistes pompiers’ zijn, vanwege de pseudo-klassieke naam, de stereotiepe odalisk, het grote formaat van het doek, en het impliciete citaat van Titiaan, Goya en Ingres. De *Olympia* van Manet had inderdaad dezelfde houding en dezelfde attributen — bed, dienaars, bloemen, gezelschapsdier — als de talloze odalissen en Venussen op de Salons. Maar alleen de titel al was een inbreuk op dit verwachtingspatroon: ‘*Olympia*’ is niet de naam van een Griekse godin maar een bekende bijnaam van courtesanes. Daarom gingen de critici naarstig op zoek naar een verkla-

18. Zola 1974:184-185: “Un personnage grave s'en allait, vexé, en déclarant à sa femme qu'il n'aimait pas les mauvaises plaisanteries. Mais un autre, un petit homme méticuleux, ayant cherché dans le catalogue l'explication du tableau, pour l'instruction de sa demoiselle, et lisant à haute voix le titre: *Plein Air*, ce fut autour de lui une reprise formidable, des cris, des huées. Le mot courait, on le répétait, on le commentait: plein air, oh! oui, plein air, le ventre à l'air, tout en l'air, tra la la laire! Cela tournait au scandale, la foule grossissait encore, les faces se congestionnaient dans la chaleur croissante, chacune avec la bouche ronde et bête des ignorants qui jugent de la peinture, exprimant à elles toute la somme d'âneries, de réflexions saugrenues, de ricanements stupides et mauvais, que la vue d'une œuvre originale peut tirer à l'imbécillité bourgeoise.”

19. Théophile Gautier: “*Olympia*, dont le titre réveille le souvenir de cette grande courtisane romaine dont raffola la Renaissance, ne s'explique à aucun point de vue, même en la prenant pour ce qu'elle est, un chétif modèle étendu sur un drap. [...] Ici, il n'y a rien, nous sommes fâché de le dire, que la volonté d'attirer les regards à tout prix.” (geciteerd in: Clark 1984:285, noot 24)

ring van titel en onderwerp van de *Olympia*. In al zijn beknoptheid biedt de titel echter nauwelijks een aanknopingspunt voor een anekdotische of instructieve verklaring. Zola was misschien wel de enige die inzag dat in dit geval niet het onderwerp maar het procédé van belang was. Hij schrijft:

de schilder is te werk gegaan zoals de natuur zelf, met heldere, zonovergoten vlakken [...] Zegt U hen toch duidelijk, waarde meester, dat U niet bent wat zij denken, en dat een schilderij voor U alleen maar een aanleiding is voor analyse. U had een naakte vrouw nodig, en U hebt Olympia gekozen, de eerste de beste; U had heldere lichte penseelstreken nodig, en U hebt een boeket neergezet; U had donkere penseelstreken nodig, en in een hoek hebt U een negerin en een kat neergezet. Wat dat alles te betekenen heeft? U weet het waarschijnlijk evenmin als ik. Maar ik weet dat U er schitterend in geslaagd bent een waar schilderstuk te maken, een groot schilder waardig, ik bedoel dat het U gelukt is waarheden als licht en donker en de werkelijkheid van dingen en mensen voortvarend te vertalen in een bijzonder soort taal.²⁰

Le Déjeuner sur l'herbe en *Olympia* zijn dus titels die uitblinken in narratieve ondoorzichtigheid, terwijl het op het eerste gezicht traditionele, anekdotische titels lijken.

De autoreflexiviteit, dat andere kenmerk van het modernisme, valt af te lezen aan het schilderij getiteld *Mlle V. en costume d'espada* (1862) dat we nader willen bezien. De titel geeft aan dat het uitgebeelde personage geen 'espada' is, dat wil zeggen de toreador die de doodsteek geeft, maar een model, Mademoiselle Victorine, in de kledij van een 'espada' (cf. Lilley 1984:166; Stoichita 1991:88). Met zo'n titel geeft Manet tegelijkertijd de onmogelijkheid van de afgebeelde situatie aan — de 'espada' was natuurlijk nooit een vrouw — en de afwezigheid van een narratief perspectief — er wordt immers niet geprobeerd een werkelijkheidsillusie te creëren. Ook hier verraadt alleen de titel al dat de afbeelding een enscenering is en autoreflexief verwijst naar het schilderen zelf. In dat verband, suggereert het elegante gebaar van de 'espada', die zich omgedraaid heeft naar de kijker, eerder het afmaken van het academisme dan van de stier, die trouwens nergens te bekennen valt. Ook de achtergrond, die veel te schematisch is opgezet om een echte arena

20. Zola 1991:161: "le peintre a procédé comme la nature procède elle-même, par masses claires, par larges pans de lumière [...] Eh! dites-leur donc tout haut, cher maître, que vous n'êtes point ce qu'ils pensent, qu'un tableau pour vous est un simple prétexte à l'analyse. Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut dire? vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à faire une œuvre de peintre, de grand peintre, je veux dire à traduire énergiquement et dans un langage particulier les vérités de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures."

te kunnen verbeelden, is een schilderkunstige verwijzing. Mademoiselle Victorine poseert natuurlijk in het atelier van de schilder voor de afbeelding van een arena, en wel naar een gravure van Goya. In dit schilderij is dus alles schijn, en een eeuw later had het kunnen heten 'Ceci n'est pas une corrida'.

Zo blijkt dat de modernistische titels van Manet, die op het eerste gezicht het onderwerp van het schilderij lijken te ondersteunen, in feite de meest voor de hand liggende betekenis van het werk op losse schroeven zetten. Ze onthullen de reflexiviteit van de voorstelling, ze wijken af van het narratieve verwachtingspatroon, en ze benadrukken de specificiteit van het picturale medium.

Conclusie

Tot slot een enkel woord om de kern van het betoog samen te vatten. We hebben gezien dat de gewoonte om kunstwerken met een min of meer vaste titel aan te duiden, ontstond onder invloed van fundamentele institutionele ontwikkelingen: de instelling van Academies in de zeventiende eeuw en de met regelmaat terugkerende Salons in de achttiende en negentiende eeuw. Het heeft er veel van weg dat in de geschiedenis van de titels van kunstwerken vier fasen te onderscheiden zijn: de eerste, academistische fase loopt tot halverwege de negentiende eeuw en wordt gekenmerkt door de conformiteit van al die beschrijvende en thematische titels; daarna komt de modernistische fase, waarin veel titels, zoals die van Manet, een zekere afwijking vertonen van bekende narratieve verwachtingspatronen. In de eerste helft van de twintigste eeuw valt er een ontwikkeling te bespeuren naar sterk suggestieve maar absoluut incompatibele titels, die de avantgardistische en surrealistische kunstwerken sieren van kunstenaars als Duchamp, Picabia, Ernst, Miró en Magritte. Postmoderne kunst, tenslotte, lijkt de titel zelf tot zwijgen te willen brengen door een mogelijk verband met de inhoud van het schilderij te bevestigen noch te ontkennen; de vraag naar de relatie tussen titel en inhoud wordt nu eigenlijk niet eens meer gesteld. En daarmee is de titel dan uit de doeken gedaan.

Dames en heren, aan het einde van mijn rede gekomen, wil ik graag nog enkele, meer persoonlijke woorden tot u richten. Het moge *a priori* paradoxaal en misschien wel ongepast lijken een

nieuw verworven titel te inaugureren met een beschouwing over de bedrieglijke indruk die titels kunnen wekken. Maar vanuit literair oogpunt gezien, bevind ik mij niet in slecht gezelschap, want ook Voltaire, Balzac en Mallarmé hebben er al voor gewaarschuwd dat mensen en boeken — en daar heb ik nu kunstwerken aan toegevoegd — te vaak uitsluitend op hun titels worden beoordeeld. Zo luidde ook de laatste stelling van mijn dissertatie die ik op deze zelfde plek precies zestien jaar geleden mocht verdedigen. Niemand heeft toen tegen deze stelling geopponeerd. Dat mag ook niet verwonderlijk heten, want op een universiteit als de VU mag eraan herinnerd worden dat titels geen vruchten zijn van eigen verdienste. Ik wil het Bestuur van de Vereniging voor Christelijk Wetenschappelijk Onderwijs dank zeggen voor het vertrouwen dat het in mij gesteld heeft door mij op de leerstoel ‘Franse Letterkunde’ te benoemen.

Bij mijn vorming als literair romanist heb ik veel te danken gehad aan twee leermeesters, mijn ambtsvoorganger Sándor Varga en mijn ‘mentor intellectualis’ Charles Grivel. Beste Sándor, van jou heb ik geleerd hoezeer de beoefening van literatuurgeschiedenis gebaat is bij een wetenschappelijke benadering, en hoe onmisbaar beide zijn om beter inzicht te krijgen in culturele communicatieprocessen. Je indrukwekkende eruditie, je scherpe observaties en je even precieze als elegant geformuleerde publikaties hebben altijd mijn diepe bewondering afgedwongen. Van Charles Grivel heb ik in de zestiger jaren de eerste beginselen van de semiotiek en de literatuursociologie geleerd. Zijn enthousiaste colleges over 19de eeuwse Franse letterkunde en bovenal zijn kritische aandacht voor de sociale rol van de literatuur zijn mij altijd blijven inspireren. [Cher Charles, dans les années soixante c’est toi qui m’as appris les fondements de la sémiotique et de la sociologie littéraires. Tes cours passionnants autant que passionnés sur les littératures du XIXe siècle et leur fonction de critique sociale, m’ont donné le sens du pluralisme culturel et n’ont cessé de m’inspirer depuis.] Deze beide leermeesters zijn mij voorgegaan in het betreden van een nieuw onderzoeksgebied, dat ook ik tot het mijne heb gemaakt, namelijk de vergelijkende kunstwetenschap, in de wandelgangen ‘Woord & Beeld’ genoemd, en alhier geleid door collega Tan, aan wie ik dank verschuldigd ben evenals aan Edith Schreurs, omdat zij het mogelijk hebben gemaakt dat de tekst van deze oratie vanaf

vandaag in het elektronisch tijdschrift *Galatea* op internet gepubliceerd is. Woord en Beeld is dan ook een zeer interdisciplinaire en internationale tak van wetenschap. And I am very happy to have found in professor David Scott a distinguished scholar and a wonderful colleague, with whom I share more than a common interest in French nineteenth-century word and image relations, namely a genuine friendship. My numerous visits to Trinity College Dublin have been an exciting and rewarding experience.

Meer dan vijfentwintig jaar ben ik nu werkzaam aan de Faculteit der Letteren. De talrijke collegiale en vriendschappelijke contacten die ik al deze jaren met zeer velen aan deze Faculteit heb onderhouden, hebben er sterk toe bijgedragen dat mijn loyaliteit en verantwoordelijkheidsgevoel verder reiken dan de opleiding Frans en raken aan de facultaire gemeenschap als geheel. De opleidingen vormen echter de hoekstenen van de Faculteit, en wie aan die hoekstenen wrikt, speelt met het bestaan van de Faculteit zelve. Mijn plaats is hier dan ook primair bij de opleiding Frans. Ik ben er trots op verbonden te zijn aan die opleiding Frans, die in de *Keuzegids Hoger Onderwijs 1996-1997* als nummer één uit de bus is gekomen. Ik waardeer de uitstekende samenwerking met de collega's Frans, en niet in de laatste plaats met mijn 'collega proximus' Leo Wetzels. Aan Ewald Kooiman ben ik dank verschuldigd voor de muzikale omlijsting van deze plechtigheid. De vriendschap die ik van jullie allen heb ondervonden in zonnige en in sombere jaren stel ik op zeer hoge prijs. Binnen de opleiding Frans richt ik mij nu speciaal tot mijn 'brigade volante': Liesbeth, Sophie en Marjolein. Jullie inspirerende betrokkenheid bij het onderwijs in de Franse letterkunde en jullie gedreven onderzoek maken dat ik mij verheug op nog vele jaren van nauwe en vruchtbare samenwerking. Jullie vertrouwen en vriendschap ervaar ik als een steun en een aanmoediging.

Wetenschappelijk werk wordt vandaag de dag niet meer binnen de muren van één enkele instelling bedreven. De stimulerende contacten met andere onderzoekers binnen de onderzoeksschool 'Literatuurwetenschap', het aandachtsgebied 'Literatuuropvattingen' van NWO, en de Internationale Woord en Beeld Vereniging 'IAWIS' hebben mij de laatste jaren nieuwe, veelbelovende wegen gewezen voor mijn onderzoek.

Mijn benoeming heeft ook drie promovendae met zich meegebracht, die uiteenlopen van pas begonnen tot bijna klaar. De vaak urenlange discussies die ik heb gehad, en nog hoop te hebben, met Marjolein, Dani en Scarlett zijn voor mij vaak verhelderend en altijd waardevol gebleken.

Het is gebruikelijk een laatste woord van dank te richten aan diegenen die vroeger aangesproken werden als 'Dames en heren studenten' en die wij nu meestal bij de voornaam noemen. Jullie vormen zonder twijfel de bestaansgrond van een opleiding Frans. Niet alleen in de visie van het Ministerie, maar ook en vooral doordat in de doctoraalwerkgroepen de eerste resultaten van onderzoek gepresenteerd en bediscussieerd kunnen worden. Deze rede bijvoorbeeld zou er zeker anders hebben uitgezien zonder jullie kritische deelname aan mijn keuzeblok over de titel van het kunstwerk. Ik constateer dat de combinatie van onderwijs en onderzoek, ook in een gemodulariseerd bestel, een absolute voorwaarde is voor wetenschappelijk onderwijs en een vruchtbare voedingsbodem voor wetenschappelijk onderzoek.

Bibliografie

Primaire literatuur:

Baudelaire, Charles

1954 *Œuvres*, Y.-G. Le Dantec éd., Parijs, Gallimard

Fromentin, Eugène

1972 *Les Maîtres d'autrefois*, P. Moisy éd., Parijs, Garnier (Coll. Classiques Garnier)

Goncourt, Edmond en Jules de

1967 *L'Art du XVIIIe siècle*, présenté par J.-P. Bouillon, Parijs, Hermann

Queneau, Raymond

1973 *Bâtons, chiffres et lettres*, Parijs, Gallimard

Zola, Emile

1974 *L'Œuvre*, publié par A. Ehrard, Parijs, Garnier-Flammarion

1991 *Écrits sur l'art*, Jean-Pierre Leduc-Adine éd., Parijs, Gallimard.

z.d. *Het Werk*, vertaling A.J. Richel, Blaricum, Bigot & Van Rossum.

Secondaire literatuur:

Anker, Robert e.a.

1985 *De regels van de smaak*, Amsterdam, Uitgeverij Joost Nijsen

Armengaud, Françoise

1988 "A quel titre?", in: *Titres (Entretiens avec Alechinsky, Arman, Appel, César, Marie-Elisabeth Collet, Corneille, Dolla, Hajdu, Hartung, Helman, Herold, Jenkins, Le Gac, Masson, Philippe, Pol Bury, Pons, Sosno, Soulages, Todor, Anita Tullio, Verdet)*, Parijs, Méridiens-Klincksieck, 9-35

Bouillon, e.a. éds., Jean-Paul

- 1990 *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France*, Parijs, Hazan
- Bourdieu, Pierre
- 1979 *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Parijs, Minuit
- 1992 *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Parijs, Le Seuil (Nederlandse vertaling door Rokus Hofstede: *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*, Amsterdam, Van Genep, 1994)
- Clark, T.J.
- 1984 *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton (N.J.), Princeton University Press
- Hoek, Leo H.
- 1990 "Le 'Balai ivre' d'Emile Zola. Lecture du discours esthétique dans la critique d'art et dans *L'Œuvre*", in: *Rapports-Het Franse Boek* LX, 3, 113-123
- 1993 "Van Gogh and Zola. A Case of Formal Similarity", in: *Neophilologus* 77, 343-354
- 1998 *Titres, toiles et critique d'art* (in voorbereiding) [verschenen 2002, Amsterdam, Rodopi)
- Lilley, Ed
- 1994 "How far can you go? Manet's Use of Titles", in: *Word & Image* X, 2, 163-169
- Sfeir-Semler, Andrée
- 1992 *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Frankfurt/New York-Parijs, Campus Verlag-Editions de la Maison des Sciences
- Stoichita, Victor I.
- 1991 "Manet raconté par lui-même", in: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles* XIII, 79-94
- White, Harrison C. & Cynthia A. White
- 1991 *La Carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, préface de J.-P. Bouillon, Parijs, Flammarion (réimpr. avec nouveaux préface et postface, 1993); (oorspr. uitg. 1965)
- Wrigley, Richard
- 1993 *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, Clarendon Press.